

in der Tat scheint es dazu auch noch nicht viele Auseinandersetzungen zu geben; zuletzt: *Phänomenologie der Kunst. Wiener Tagungen zur Phänomenologie 1999*, hrsg. von Günther Pöltner, (Reihe der Österreichischen Gesellschaft für Phänomenologie, Band 5), Frankfurt am Main u.a. 2000.

ANDREA RICHTER M.A.

Institut für Kunstgeschichte, Universität Regensburg
andrea.richter@psk.uni-regensburg.de



Alla Chilova, Ortrud Westheider (Hrsg.): Rodtschenko. Eine neue Zeit. Ausstellungskatalog Bucerius Kunstforum Hamburg 2013; München: Hirmer Verlag 2013; 239 S., 109 Abb. Farbe, 36 SW; zahlreiche weitere im Text; ISBN 978-3-7774-2003-5; € 45

Westliche Rodtschenko-Ausstellungen entscheiden sich schwer für oder gegen eine Einbeziehung seiner für die frühe Kunst wichtigen politischen Interessen. Die Foto-Ausstellung des Martin-Gropius-Baus Berlin 2008 verzichtete auf jeden Künstlertext und brachte nur Bilder 1924–1940. Für *Die große Utopie. Die Russische Avantgarde 1915–1932* der Frankfurter Schirn 1992 (folgend Stedelijk Amsterdam, Guggenheim New York, Tretjakow-Galerie Moskau) schrieb Jurij Koroljow, Tretjakow-Galerie, diese Künstler waren wie nie zuvor „von Fragen ausschließlich ästhetischer Natur“ absorbiert.¹ Mit ihren Namenspatronen „Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde“ entzog sich die Hamburger Kunsthalle 1999 gleich diesem Problemfeld.

Isabel Wünsche skizziert in diesem Katalog Begegnungen zwischen Konstruktivismus und Politik von Trotzki's moderaten Forderungen bis zum engagierten Einsatz authentischer Künstler wie Rodtschenko und Majakowski für Veränderungen der Gesellschaft im öffentlichsten Bereich: dem des Werbedesigns für neue Qualitäten sozialistischen Handels im noch offenen Marktwettbewerb (22–33, darüber unten mehr). Ortrud Westheider, Leiterin des Bucerius Kunstforums und Mitinitiatorin dieser Ausstellung, sieht zusätzlich republikanische Chancen in kunstpolitischen Entwicklungen nach der Revolution 1917 (68–73). Der produktionstechnische Schaffensbegriff, stilistische Freiräume und dynamische Bildkonzepte der ersten Dekade hätten der kritischen Beweglichkeit und liberalen Gliederung der Museumstücke unter Urteil und Verwaltung neuer Künstlerkuratoren entspro-

1 Immerhin lieferte noch eine Nachtragsreflexion Paul Wood, „Die Avantgarde und die Politik“, in: Bettina-Martine Wolter und Bernhart Schwenk (Hrsg.), *Die Grosse Utopie. Die Russische Avantgarde 1915–1932*, Ausst.-Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt 1992, Frankfurt/Main 1992, S. 283–303. Ebd. S. 283: Häufig „neigte man dazu, die Avantgarde wie auf höheren Befehl hin von der Politik zu trennen“.

chen. Privater Kunstbesitz war ja verboten, der elitäre Markt beendet und die Schätze versuchsweise der Öffentlichkeit anvertraut worden – bis das Stalinregime alles unter Kuratel des „Sozialistischen Realismus“ stellte. „Das Museum war zur Schnittstelle zwischen der Dynamik des avantgardistischen Neuanfangs und der Verantwortung für die historischen Sammlungen geworden [...] Das Ideal der Beweglichkeit der Sammlungen erforderte aktives Arbeiten mit den Beständen, die den Künstlern anvertraut wurden.“ (71)

Schließlich erinnerte die Ausstellung die aktuelle Künstlerrepublik daran, welche Vorläufer etwa an Konzept- und Minimal-Art, Kinetik und Aspekten der „Op“, vielleicht an monochromer Malerei russische Konstruktivisten schon gestalteten (darüber unten mehr).

Mit Details zum neuen Schaffensbegriff der jungen „Erfinder und Konstrukteure“ liefert Lawrentjews Aufsatz über „Rodtschenkos Labor. Kunst und Naturwissenschaft“ den Auftakt des Kataloges zum Frühwerk des Russen, der nach der Revolution seine Arbeit aus politischer und künstlerischer Motivation als wissenschaftlich-experimentelle und planerische Aufgabe verstand (10–21). In diesem Sinn übernahm er seit 1918 Lehraufgaben an den neuen Höheren künstlerisch-technischen Instituten und Werkstätten.² Lawrentjew schöpft aus reicher Lebenskenntnis des Großvaters und seiner naturwissenschaftlich-philosophischen Bibliothek, deren Bände einzelne konstruktive Arbeitsstufen erklären helfen (siehe unten). Von diesen szientifisch-denkerischen Interessen her ist Rodtschenkos noch frühere Faszination von kubistisch-perspektivischer Optik und futuristisch-dynamischer Bewegung, Licht- und Energiephysik wahrscheinlich: wie ein weiblicher Akt (1915) in Anlehnung an Nebenblätter Picassos zu „Demoiselles d’Avignon“ in der Moskauer Sammlung Schtschukin nahelegt (K. 3), eine rasant geschwungene und überschnittene Zirkel-Linear-Konstruktion (1915) nahe Ballas freierer Vorstellung von „Licht und Geschwindigkeit“ vermuten lässt (K. 2)³.

Nach dieser Phase eines ‚Rodtschenko vor Rodtschenko‘ – unter kaum noch ausgegrabenen und gezeigten konventionell-gegenständlichen Motiven – zwang er sich zu einem strikten persönlichen Schnitt, um die aktuelle Moderne einzuholen. Im Mai 1917 klagte er Stepanowa die tiefe Unsicherheit, seine alte Malerei verloren und noch keine neue gefunden zu haben.⁴ In der dennoch recht logisch folgenden Ent-

2 Zur Ausbildung an den Technischen Hochschulen und Werkstätten Christina Lodder, *Russian Constructivism*; Yale UP, New Haven 1983, S. 73ff. Rodtschenko arbeitete ab 1918 im Volkskommissariat für Bildungswesen (NARKOMPROS), Abteilung Visuelle Künste; wurde 1920 Gründungsmitglied des Instituts für Künstlerische Kultur (INChUK); arbeitete seit 1920 am Höheren Künstlerisch-Technischen Institut (WChUTEIN), als Professor an den Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (WChUTEMAS), Abteilung Metall. Am INChHUK gründeten Rodtschenko, Warwara Stepanowa, Konstantin Medunetzki, Wladimir und Georgi Stenberg, Alexei Gan, Karl Ioganson die erste Arbeitsgruppe der Konstruktivisten mit theoretischen Gegensätzen zu Malewitsch und Kandinsky.

3 Vgl. für Giacomo Balla, „Licht und Geschwindigkeit“ (1913) in: *Pontus Hulten, Futurismo et Futurismi*, Ausstellungskatalog Palazzo Grassi 1986; Milano 1986, S. 78, 79.

4 *Alexander Rodtschenko*, Ausstellungskatalog Martin-Gropius-Bau Berlin 2008, Berlin 2008, S. 215 (Biografische Dokumente).

wicklung von Versuchen mit Farb-Flächen-Segmenten und Kreis-Kugel-Variationen zu hochdifferenzierten Linienkonstrukten im monochromen Farbraum bildet die Anlehnung an Malewitschs Phase des *Schwarzen Quadrats* mit schwarzen Leitsignalen im kaum nuancierten schwarzen Grund eine kurze Episode um 1918 (Kat. 26–29). Wegen ihrer Sonderstellung ziehe ich sie vor.

1915 hatte Malewitsch die Ausstellung *0,10 (wir beginnen bei Null und zehn Künstler stellen aus)*⁵ zur furiosen Inszenierung seiner suprematistischen Abstraktionen gemacht, das schwarze Quadrat in seiner spekulativ absoluten geistigen Quell- und Wirkkraft an die Stelle verehrter Bauernikonen in die hohe Raumecke gehängt und vorab eigene Schüler eingeladen. Rodtschenko nahm noch nicht teil, besuchte aber die Ausstellung und war angetan vorab von Tatlins und Malewitschs Werken („frisch, originell und gar nicht picassoähnlich“)⁶, aber nicht von dem ‚quadratischen‘ Typ Malewitsch. Nach eigenen Worten stellte er Beispiele der Serie *Schwarz auf Schwarz* von 1918, Formen wie große Gestirnscheiben voreinander im nächtlichen Dunkel oder fast monochrom grundierte Blätter mit kleineren formalen Exponenten, in der Moskauer Ausstellung *Das gegenstandslose Schaffen und Suprematismus* 1919 aus. Er erklärte die Serie *Schwarz auf Schwarz* aus dem Zusammenhang der Formaflösungen als transitorische Stufe zu neuer Konstruktion. „Der Beginn einer neuen Existenz, der Form im Raum, bringt Werke der ‚schwarzen Periode‘, hervor, bei denen schwer festzustellen ist, was der Raum und wie er ist, und was die Form in ihm ist, und wie die Form existiert, obwohl sie noch ihr Gewicht behält, aber tatsächlich hat dies bereits eine andere Qualität erhalten.“⁷ Von Irina A. Wakars Katalogbeitrag über Rodtschenkos Begegnungen mit Malewitsch hätte man genauere dokumentarische und chronologische Aufschlüsse erwartet, ihr Text bleibt allgemein.

Daneben begann die Entwicklungslinie zum hochdifferenzierten Linienkonstrukt als Tafelbild. In der kleinen Ausstellung *Magazin* (1916) mit Malewitsch, Tatlin, Popowa, Exter, Kljun und einigen anderen zeigte er schon unter der Obhut von Tatlin jene „futuristische“ Kreisschnitt-Komposition von 1915 und konnte 1918 seine erste Einzelausstellung als persönliche ‚Retrospektive‘ eröffnen.

Seine malerische Entwicklung von rechteckigen Farbflächengliedern in Überlagerung, Transparenz und kompositionellen Werten zur schwebenden Linien-Flächen-Konstruktion wird begleitet von experimenteller „Auflösung der Fläche“ in verwischten und auslaufenden Farbspuren (Kat. 18). Neu setzt die Serie *Farbkonzentration* ein, etwa mit Segmentkreisen satten leuchtenden Blaus an der Bildvertikale über einer mittleren gelben Scheibe (Kat. 25, Gouache und Lack auf Papier, 18,5 x 14,3 cm). Westheiders Referat über Rodtschenkos Farbentwicklung weist zu Recht auch auf Experimente mit wechselnden Helligkeiten, Ausstrahlungen oder Vertiefungen nahe Kandinskys und Joseph Albers Farbpsychologie in diesen Blättern (66–77).

5 Es wurden dann 14.

6 Zitiert in: Hans-Peter Riese, Kasimir S. Malewitsch, Reinbek bei Hamburg, 1999, S. 66.

7 Rodtschenko: „Alles sind Experimente“ (1920) in: Alexander Rodtschenko und Warwara Stepanowa, Ausstellungskatalog Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1982/83; Duisburg 1982, S. 85–87, hier: S. 87.

Anspruchsvollere Kompositionen möchte Lawrentjew dann als Notate zu astronomisch-physikalischen Büchern über Licht, Gestirne und Weltall verstehen. In einer bezeichnenden Überlegung zu Weltall und Kunstblatt, Planeten, Punkten und Linien schrieb Rodtschenko: „Unser gesamtes Weltall mit all seinen endlosen Planeten, Sonnen und Milchstraßen besteht aus derselben Anzahl von Punkten wie jeder beliebige und beliebig kleine Abschnitt einer geraden Linie. Man könnte das ganze Weltall aus einem Stückchen einer Geraden erschaffen, indem man nur seine Punkte anders anordnet.“ (14)

Beispiele der Reihe *Rote Kreiskontur über gelber Scheibe* 1918 (Serie *Farbkonzentration*) oder eine schwarze Scheibe mit hellem Lichtkranz, scheinbar rotierend im blauen Kreisring (K. 21–23), könnten, so Lawrentjew, von Illustrationen der Sonnenfinsternis in Charles A. Youngs *The Sun* (1881, russisch 1914), von Arthur Zarts *Bausteinen des Weltalls. Atome und Moleküle* (1913, russisch 1921) oder Charles H. Hintons Sternbildern in *What is the Fourth Dimension* (1880, russ. 1915)⁸ inspiriert sein.⁹

Aberrationen und Relativitäten im symbolisierten ‚Weltraum‘ folgt dann eine scheinbar schlichtere Serie geometrischer Gerader und reiner Farblinien, Vorläufer des 1920 *Linearismus* genannten Strukturfeldes. Von Zirkel und Lineal gefertigt, als Tafelbild gerahmt, experimentieren sie gerade mit der Aufhebung linearer Konventionen, suchen hohe Differenzierung und Raumirritation. Kompositorische Leitlinien, Strahlengitter und -fächer schweben frei im Raum, ohne Stütze an den Bildkanten. Die reflektierte Dynamik der Grundformen in Interaktion und Farbklang, die Platzierung der Gruppen im monochromen Raum zeigen äußerste Gestaltungsbewußtheit und -phantasie. Wie eigentliche Flächenkonstrukte sich dezent räumlich entfalten, aber gegenläufigen Perspektiven und Neigungswinkeln zu folgen scheinen, wie sie empirische Flächenerwartung irritieren (oder ‚belehren‘), weisen sie voraus auf neue Erfahrungsziele zwischen Wirklichkeit und Kunst, auf Rodtschenkos noch höher differenzierte Raumobjekte, schwebende Mobiles und die Fotografie.

Aus dieser Entwicklung gehen 1920 dann polar schwingende Spiral- und Kreissegmentformen mit einschließenden Linienbündeln und -fächern in fragilem Linienidiom, das Feinste, was sich an geplanter, nun frei schwingender Farb-Formen-Sensibilität denken lässt, hervor¹⁰: eine ultima ratio szientifischer und künstlerischer Fantasie, die sphärische Imagination einer in ihren schönen Rhythmen selbstbewegten Welt: eine Vollendung, die in eitlen Ästhetizismus zu kippen droht und eine Grenze bezeichnet, an der man, eingedenk seines theoretischen Beginns, den Abbruch dieses Arbeitsfeldes erwartet – den er wenig später dann wirklich vollzog.

Von der leidenschaftlichen Energie des jungen Künstlers waren stereometrische Objekte als nächster Schritt zu erwarten. Scheinen Metallobjekte nun vollends Pro-

8 Charles Howard Hinton, „What is the Fourth Dimension?“ in: *Dublin University Magazine* XCVI, 1880, S. 15–34.

9 Genannt werden auch Camille Flammarion, *L'Atmosphère. Météorologie populaire*, Paris 1888 (russisch 1910) und Heinrich Moritz Willkomm's *Die Wunder des Mikroskops* (1856, russisch übersetzt 1900). Rodtschenkos Bibliothek barg ein Buch über Seifenblasen.

10 Rodtschenko/Stepanowa 1982 (wie Anm. 7), Abb. S. 163.

dukte des physikalischen Labors, so wächst auch die hohe Differenzierung und Bewegungsfreiheit der Werke: als Analogie zu Naturstrukturen und der möglichen Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft. 1920 entstehen mathematisch errechnete, komplex geschachtelte Gebilde nach innen verzweigter Dreiecks-, Vierecks- oder Sechseckskelette; hochdifferenzierte, oval oder kreisförmig schwingende, vielfach überschneidende, unterteilt wirkende Strukturen von sphärischer Erscheinung: Mobiles, frei schwebend und drehbar gehängt, mit fließender Lichtspiegelung, auf hell bemaltem Sperrholz oder Aluminium (Kat. 44–48). Lineargeometrische Schemata des Jahres 1920 im Linolschnitt (Kat. 34–36) und der vielleicht früher konzipierte Aufsatz über *die Linie* (1921) scheinen vorbereitende Arbeiten. Im Strukturprinzip der *Linie* berührt Rodtschenko sich am engsten mit Kandinsky, wenngleich er sie spekulativ weiter deutet. In Ingenieurwerken wie Funktürmen und Naturphänomenen wie Zellen, Bindegewebe, Skeletten, Spinnennetzen und Blitzen (nur im Foto erkennbar) entwickeln sich Linien von einfachen zu hochkomplexen Formen („Punkt und Linie zu Fläche“).¹¹ Lawrentjew wies auch hier auf Analogien zum Atommodell, zu Planetenbahnen hin. Gezeigt wurden in Hamburg Rekonstruktionen aus der Sammlung Rodtschenko/Stepanowa, Moskau. Rodtschenko zeigte die Originale in Konstruktivistenausstellungen zusammen mit schlichterer konstruktivistischer Bodenplastik seines und anderer Ateliers (Kat. 49–52; Abb. 5, S. 137).

Neben schlanken Holzobjekten minimalistischer Raumerkundung beginnt 1921 eine Serie gebeizter oder in Beizformen bemalter Kanthölzer, in unendlicher Variation des gegliederten *Offenen Kubus* gefügt: minimalistisch im einzelnen, unendlich kombiniert in der Serie (K. 51–52, Höhe der Stücke bei 23 cm). Alexander Lawrentjew und Warwara Rodtschenko, die Enkelin, bearbeiteten diese nach skizzierten und abgebildeten Originalen rekonstruierte Serie für die Kölner Galerie Gmurzynska (publiziert in *Rodchenko. Spatial Constructions* 2002). Eine interessante Idee dieses Buches ist es, Rodtschenkos Fotosequenz der Holzbearbeitung auch für diese minimalistischen Objekte im Sägewerk Wachtan, Bezirk Nishnij Nowgorod, anzufügen. Deutlich wird der vielgestaltige Entstehungsweg vom spurenreichen Rindenwuchs der Stämme bis zu Arbeitsprozessen zwischen Individuum und Objekt in fotografischen Detailschnitten, Perspektiv- und Schattentechniken verfolgt: eine Vorgeschichte der offenen Kubusplastiken, für deren Entstehung Rodtschenko das Holz noch einmal ‚bearbeitet‘.

An dieser Stelle ist einer These zu widersprechen, die Hubertus Gassner – isoliert im Hamburger Katalog – gekürzt, aber in der Idee unverändert aus seinem Buch *Alexander Rodchenko. Konstruktion 1920 oder die Kunst, das Leben zu organisieren* (1984) übernahm. Alle Arbeitsformen und Kunstgattungen Rodtschenkos, auch die Fotografie, prägte, versichert er, die Grundform eines aufwärts gerichteten spitzwinkligen Dreiecks, das ein Kreis bekröne oder hinterfange (oder nahe Analogien): Symbole des

¹¹ Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* (1926); Bern⁷ 1973 (1955), S. 114–122 (vgl. S. 57 ff). Vorabdruck „Über die Linie“ in *Isskustvo (Die Kunst)*, 22.2.1919, S. 2. Rodtschenko, „Die Linie“ (1921) in Rodtschenko/Stepanowa 1982 (wie Anm. 7), S. 95–97.

Aufstrebens in Sphären des Schwebenden, Transparenten, Himmlischen, der Verklärung (Kreis!) mit Ursprung in Verklärungssikonen der russisch-orthodoxen Kirche. Eine bestimmte altrussische Ikone liefert das Vorbild des weißgewandeten Christus, der als ‚reine Lichterscheinung‘ in einer kreisrunden Aureole über dem Berg Tabor schwebt und durch die Dreiecksform der Lichtstrahlen von der Erde weisend nobilitiert wird. „Diese Vorstellung der Verwandlung der schweren und in sich geschlossenen Materie in gewichtslose, leuchtende Energie verfolgt Rodtschenko mit seiner Serie der sechs schwebenden Hängekonstruktionen [...]“¹² Darin gleichen sie dem verklärten Leib Christi in seiner Aureole, die ihn mit mehreren Lichtringen umgibt [...]. Hier haben wir den Prototyp der verklärten, weil in Energie und Licht verwandelten Dinge, von denen die russischen Konstruktivisten als Gebrauchsgegenständen der Zukunft“ und neuen Gesellschaft träumten: eine in „Licht, Bewegung und fließende Energie“ aufgelöste Gegenstandswelt, welche „die Leichtigkeit des Seins in einer nahezu schwerelosen Wirklichkeit“ verspreche (51f. passim).

Ein dokumentarischer Nachweis dieser angeblichen Nachbildung fehlt, zu schweigen von der Allgegenwart des Zentralsymbols (Dreieck und Kreis). Achtmal fällt auf drei Seiten der Begriff *Verklärung*. Rodtschenkos Selbstverständnis des Wirkens in den Metallwerkstätten, die industrielle Produktions- und szientifische Strukturanalogie des technischen Erfinders und Künstler-Physikers der zweiten Serie von Raumkonstruktionen (Mobiles) um 1920 widersprechen, so betonen auch Westheider, Lawrentjew und Schmidt im Hamburger Katalog, diesem esoterischen Welt- und Kunstbild – im Unterschied zu überraschenden Strömungen in anderen östlichen und europäischen ‚Schulen‘, etwa dem Weimarer Bauhaus.¹³ Punins Intiationstext zur neuen Rezeption der Ikone (1913) wandte sich im Namen des unbezweifelten orthodoxen Glaubens an dieses göttlich inspirierte ‚authentische‘ Bild und seine Gesinnungsgemeinschaft gegen die freie originelle Erfindung moderner Künstlerindividuen und ihre ‚Formalisten‘. Nur bei der Ikone finde die Moderne wieder zu sich.¹⁴ Jedoch wurden Punin und Ikonen dann selbst von Avantgardekünstlern ganz unterschiedlich interpretiert, um Rückhalt in einer ‚russischen‘ Quelle zu finden.¹⁵ Rodtschenko indessen schrieb: „An der Fakultät [der] WChUTEMAS, dort, wo früher Einfassungen und Öllämpchen für Ikonen hergestellt worden waren, begann man jetzt ernst-

12 Vgl. Bucerius 2013, Kat. 44–48.

13 Vgl. Christoph Wagner (Hrsg.), *Das Bauhaus und die Esoterik. Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee*, Bielefeld 2006. Zu ähnlichen russischen Strömungen im 19. Jahrhundert Isabel Wünsche, *Harmonie und Synthese, Die russische Moderne zwischen Universalität und nationaler kultureller Identität*, München 2008.

14 Nikolai Punin, „Die Wege der zeitgenössischen Kunst und die russische Ikonenmalerei“ (Zeitschrift Apollon, Dez. 1913, Nr. 10, S. 44–50) in: Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde*, Ausst.Kat., Hamburger Kunsthalle und Kunsthau Zürich 1998, Ostfildern-Ruit 1998, S. 254–258. Vgl. Verena Krieger, „Wir suchen andere Werte, eine andere Inspiration, eine andere Kunst. Das Interesse der Avantgarde am Bildkonzept der Ikone“, eBd. S. 31–40. Dieselbe: *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde*, Köln 1998.

15 So ist es offenbar auch zu verstehen, wenn Rodtschenko, wie Westheider in diesem Katalog referiert, an den Anfang eines Plans zur Museumseinrichtung 1919 die Ikone setzt, auf die dann viele Entwicklungen von Impressionismus bis Suprematismus folgen (S. 72).

haft, künftige Industrieformgestalter auszubilden.“¹⁶ Die Wirklichkeit der Ikonen sei aus der verfälschenden ‚Bauchnabelperspektive‘ erfasst.¹⁷

Noch stärker widersprechen der These Gassners Rodtschenkos prägende Motive und Techniken der Fotografie, sein Hauptarbeitsfeld seit 1924, nach der abrupten Wende gegen alle Malerei. Zwar finden sich in den letzten Phasen malerischer Linien-Raum-Reflexion und verwandter stereometrischer Objekte Vorformen der Dynamik und Perspektivenführung. Aber sie werden nun konkreter in dynamische Sicht der technischen und kritische Sicht der gesellschaftlichen Wirklichkeit übersetzt. An Liniengitter und differenzierte Mobiles, ‚Raumkonstruktionen‘, erinnern Fotografien vielfach gekreuzter, tiefenperspektivisch gesehener Gitter- und Strebewerke der Funktürme, stark verfremdet von unten gesehen¹⁸: Pendants zum Kernmotiv „Eiffelturm“ in frühmoderner westlicher Malerei. Rodtschenkos Starkstrommasten und kurvilinear filigran geformte Sendetürme von unten erinnern an sein Erlebnis des Eiffelturms 1925 aus dem fahrenden Auto: „[D]ie nach oben, nach rechts und nach links sich entfernenden Eisentränge [...] gaben“ den Eindruck einer hochinteressanten Konstruktion¹⁹, vervielfacht, differenziert im rasch bewegten Auge. Ihre Herkunft von real konstruierter neuer Technik und Architektur – das heißt von gesellschaftlich relevanten Realitäten und Umwelten – verfochten viele Konstruktivisten. El Lissitzky schrieb: „Die materielle Form bewegt sich im Raum entlang spezieller Achsen: entlang der Diagonale oder Spirale eines Treppenhauses, entlang der Vertikale im Fahrstuhlschacht, entlang der Horizontalen auf der Straße, entlang der geraden Linien und Kurven eines Flugzeugs.“²⁰ Kandinskys pädagogischer Kunsttraktat *Punkt und Linie zu Fläche* zeigte Moholy-Nagys Funkturmfoto von unten neben dem Bild einer Moskauer Ausstellung konstruktivistischer Kleinplastiken von 1921.²¹

Als Pendant neuer Technik- und Architekturfotografie, die das blendend belegt, hatte die westliche Frühmoderne sogar weiterreichende Symbole geschaffen. Robert Delaunay wählte den zerbrechenden Eiffelturm, Wahrzeichen der Pariser Weltausstellung 1889, und die von Erdstößen erschütterte Stadt als Bild des zusammenbrechenden alten Europa, konstruierte jedoch dann analog zur Fensterspiegelung vor der Stadt seine neu facettierten prismatischen Farbflächen – im Mittelpunkt oft der Eiffelturm (Titel: *Fenêtres* oder *Simultané*).²² Paul Klee empfahl „exakt algebraische“ und stereometrische Linienversuche für die Raumerkenntnis im Unterricht²³

16 Rodtschenko, „Meine Arbeit mit Majakowski“ in: Schamma Schahadat (Hrsg.), *Alexander Rodtschenko, Schwarz und Weiß, Schriften zur Photographie*, München 2011, S. 19–71, hier: S. 33.

17 Rodtschenko, „Die Wege der modernen Photographie“, eBd. S. 227–244, hier: S. 227.

18 Rodtschenko 2008 (wie Anm. 4), Abb. S. 95, 99.

19 Rodtschenko, „Die Wege der modernen Photographie“ in: *Schwarz und Weiß* (wie Anm. 16), S. 230.

20 El Lissitzky, „Proun“, in: Hubertus Gassner und Eckhart Gillen (Hrsg.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln 1979, S. 117–118, hier: S. 117.

21 Erwähnt auch der Eiffelturm. Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) (wie Anm. 11), S. 114–116.

22 Vgl. Mark Rosenthal (Hrsg.), *Pariser Visionen. Delaunays Serien*, Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim Berlin 1998, Ostfildern-Ruit 1998. Vgl. Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Delaunay und Deutschland*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München 1985/86, Köln 1985.

und kam über zahlreiche Zwischenstufen der Formreflexion zu rhythmischen Fluganalogien im Raum.

Den Fortschrittssymbolen entspricht in Rodtschenkos neuer Fotografie der kritisch-historische Rückblick, teils über konstruktive Motive und das virtuelle Zitat vermittelt. Das Widerspiel einer aufsteigenden jungen Mutter mit Kind zum Seriendesign scharf schattierter Absätze einer Freitreppe (Kat. 135) beantwortet, scheint mir, die schrecklichen Szenen auf der Treppe von Odessa unter zaristischer Soldateska in Eisensteins *Panzerkreuzer Potjemkin*: den traumatischen Schrecken symbolisiert dort ein besetzter Kinderwagen, der über die Stufen hinabstürzt. Für Eisensteins heftigere Montagen – erinnern wir den Schlusswechsel von Schlachthofbildern mit niedergemetzelten Arbeitern in *Streik* (1925) – lieferte Rodtschenko Plakate und Programmseiten.

Rigorose Konstruktion kann durch Schwinkel und Lichteffekte zu transitorischen Momenten befreit werden: etwa im Bild einer Fotografin mit Kamera in schwebender Diagonale auf langer Bank, über die kleinteilig gerasterte Schatten einer Gitterwand fallen: ein kleines Programmbild dialektischen Sehens und Gesehenwerdens, von Bildsubjekt und -objekt, unterstrichen von dem weißen Kleid gegen schwarzen Grund, abwesendem Licht und perspektivisch fliehender Bahn des Schattengitters. Neue, bewusstere Sehtendenzen der Kamera symbolisiert der dargestellte Beruf.

Vor solchen Experimenten dienten kritische Montagen und verfremdete Perspektiven („neue Standpunkte“) kämpferischer Gesellschaftskritik, Rodtschenkos Credo neuen visuellen Denkens. „Um dem Menschen beizubringen, von neuen Standpunkten aus zu sehen, ist es unerlässlich, die ihm wohlbekanntesten Gegenstände von völlig unerwarteten Standpunkten aus und in unerwarteten Situationen aufzunehmen“.²⁴

Eine langweilige Avenue kann in stürzender Schrägsicht zur Erfahrung des „Neuen Moskau“ werden, in dem winzige Menschen, an Statuskleid nicht erkennbar, schlicht als Menschen figurieren. Der Fensterblick auf eine Demonstration tief unten thematisiert den Betrachter am Fenster. Neusachliche Fassaden, im neuen Blickwinkel zusätzlich in die Diagonale gekippt, weisen ihre Dynamik alter Fassadenornamentik; Fassadenskulptur aus zaristischer Regierungszeit lässt, schroff verkürzt, den Blick stolpern. Andererseits gesteigerte Dynamik für Objekte und Formen der neuen Zeit selber: Eine anspruchsvoll moderne Fassade wird in steiler Aufwärtsdynamik interessanter; die Froschperspektive betont eine Energie von Serienelementen, etwa Balkonstaffeln, am neuen Bau. Nahsicht, Ausschnitt und Leitdiagonale spiegeln die Spannung einer Forschergruppe am Mikroskop. Reparaturarbeiter auf historischem Glasdach wiederum erinnern sowohl die Gesellschaft der Glaspaläste als freiere, hellere Arbeitsbedingungen innerhalb neuer Fabrikbauten. Boris Ignatovic, Semen Fridljand, Roman Karmen, Eleazar Langman, Arkadij Sajchet und Arkadij Siskin arbeiteten als Fotografen teilweise in dieser Technik.

23 Paul Klee, *Das Bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre*, Bd. 1, hrsg. v. Jörg Spiller, Basel 1971, S. 69.

24 Rodtschenko, „Wege der modernen Photographie“ in: *Schwarz und Weiß* (wie Anm. 16), S. 243f.

Der sozialistische Fotograf schärft den Blick für historische und aktuelle Antagonismen, erkennt erhellende Kontraste und zeigt mit pädagogischem Impetus Strukturen neuen Sehens, eine Wahrnehmung der Menschen, Dinge und Gegenwarten aus vielen Blickwinkeln, die den eigentlichen Fortschritt bringen. Schärfere klassenkämpferische Töne einiger Schriften wechseln mit dem Ausblick auf die „Internationale“, auf verwandte westliche Formziele: nicht nur für Dinge sind viele Blickwinkel eine Methode, sie zu erforschen. Dem „Analphabetentum“ alter Provinzen widerspreche ein Interesse, das „die Bilder der besten Photographen aus den verschiedenen Ländern zeigt [...]“. Wie könnte denn die Kultur in Bewegung bleiben, wenn nicht durch den Austausch und das Aneignen von Erfahrungen und Errungenschaften?“²⁵

Eigentliche Hoffnung lag in der bereichernden Weite wahrgenommener Wirklichkeiten innerhalb oder als Anlass der gesellschaftlichen Revolution. Man stelle sich dem kritischen Bewusstsein neuer Bilder – auf einer Stufe noch der Wiegeneuphorie um 1839²⁶, aber weit vor der heutigen digitalen Vernetzung, die Bilder immer rascher in virtuelle Welten entrückt: „Jetzt ergeben sich“, schrieb Rodtschenko, „nie dagewesene Möglichkeiten. Eine verzweigte Mannigfaltigkeit von Flächen, eine zarte Umrißlinie, die eine Photomontage übertrifft [...]. Perspektivische Kontraste. Licht-Kontraste. Formkontraste. Verkürzungen, die in Zeichnung oder Malerei nicht möglich sind. Verkürzungen mit übertriebenen Ausschnitten, mit der schonungslosen Faktur des Materials selbst. Vollkommen neue, nie gesehene Bewegungsmomente bei Menschen, Tieren, Maschinen, usw. Momente, die bisher unbekannt waren, oder, wenn bekannt, nie gesehen wurden – bis hin zu fliegenden Kugeln.“²⁷

Fotografen bringen das menschliche Porträt wieder zur Geltung – zunächst mit leiser, aber ausdrucksstarker Anwendung der neuen Mittel und immanent geschichtlichen Zeichen. Das berühmte Bildnis der lesenden *Mutter Rodtschenko* (Kat. 117) zeigt tiefe Spuren des alternden Gesichts, einen selten so eindringlich, so wirklichkeitsnah, so gattungstechnisch kritisch erfassten bäuerlichen Charakterkopf mit den Arbeitspuren der rechten Hand. Gleichzeitig verhindert ein merkwürdig verdrehtes Brillengestell, dessen eine Linse sie vor ihr rechtes Auge hält, zu rasche Einfühlung. Die linkische, verfremdende Geste wird soziales und geschichtliches Zeichen. Bildungschancen ihres Standes erlaubten ihr erst mit 50 Jahren, lesen, hier die Zeitung lesen zu lernen. Rodtschenkos durchdachter, enger Bildausschnitt brachte – so zeigen Vergleiche – das Motiv erst zu dieser Wirkung. Entfliegt unsere geschichtliche Fantasie, wenn wir in dem exponierten Glas Verweise auf gesellschaftlich-künstlerische Wendepunkte des Sehens seit Galileis Fernrohr und Hookees Mikroskop vermuten (vgl. oben Rodtschenkos Interesse für das Mikroskop)?

Porträts vor allem warnten andererseits davor, mit stilistischem Eigensinn überall zu verfremden, einen Kopf in scharfer Untersicht mit dem Kinn und einem Nasen-

25 Rodtschenko, „Das große Alphabetentum“, ebd., S. 207–217, hier: S. 209.

26 Vgl. die frühen Texte in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie 1839–1995* (4 Bände Quellentexte in einem Band), München 2006.

27 Rodtschenko, „Photographie als Kunst“ (1934), in: *Schwarz und Weiß* (wie Anm. 16), S. 282–284, hier: S. 282.

zipfel darzustellen. Ist er deshalb zu größeren Bildnisgruppen zurückgekehrt, die auf den möglichst charakteristisch inszenierten persönlichen Ausdruck, auf neue Sicht vorab in reduzierten Staffagen setzen? Wider den Studiowust des 19. Jahrhunderts war auch da viel zu tun. Die Serie der Bildnisse Majakowskis (Kat. 57–59)²⁸ erinnert an Versuche Nadars mit ‚wahren Charakteren‘ wie Manet, an Hugo Erfurths Exposition der Gesichter Beckmanns und Kokoschkas, deren Physiognomie Kritik angebotener war. Hier überholte er seine Theorie, jedes Porträt zeige eine von Tausend Facetten dieses Menschen, entsprechend jeder ‚Wahrheit‘ der Wissenschaft, die von Experiment zu Experiment „zu bearbeitende Gebiete“ erschließe.²⁹ So konnte er gelegentlich auch technisch freiere Bildnisexperimente wagen mit Weichzeichnern, filigranen Stoffen usw., sich später Zirkus- und Ballettmotive vornehmen nahe der Bauhausfotografie und Man Ray.

Im Nachklang zu konstruktiven Strukturen und stereometrischen Objekten wurden in Hamburg Rodtschenkos kleinere Architekturentwürfe und Designprojekte gezeigt. Als er 1919 Mitglied der fortschrittlichen, diskussionsfreudigen Architektenvereinigung *Shiwskulptarch* geworden war, schienen Einfälle sich zu überstürzen: Über durchschnittlich kubischen Blockensembles mit schlichten Fensterreihen sollten sich futuristisch anmutende, etwa achtgeschossige Luftkonstrukte aus vertikalen Metallstreben, Schrägen, Zickzackbahnen, spitzen Winkeln und Spanndrähnen erheben, die eine Fahrstuhlvertikale nach oben verband (*Haus des oberen Sowjets*, 1920, Kat. 8–9, vgl. 6).³⁰ Auf zwei Luftebenen wurden kleinere Bauelemente eingepflanzt, andernorts an ein Observatorium, eine riesige Uhr, eine Reklameschrift gedacht. Der Vergleich mit *Tatlins Denkmal der III. Internationale* liegt nahe, aber dort war eine komplexe Ikonografie zur Reife gediehen, Rodtschenko bewahrte in diesen Skizzen alles im originellen Entwurf. Die kommende Stadt werde – bei angeblich wenig Problemen mit der Basis – diese ‚fünfte‘ Fassade mit Treppen, Rolltreppen, Gärten, Springbrunnen, Lichtreklame, Scheinwerfern usw. prägen: eine Hommage an urbane Türme und den wachsenden Luftverkehr, die das eigentliche Publikum liefern sollten.³¹ Schon 1917 hatte Rodtschenko den bunten Ansatz einer ‚fünften Fassade‘ über einem fröhlichen Segler flattern lassen („Luftschiff“, Gouache, Lack, auf Papier).³² Alexandra Exter konnte sie in schlichterer Form für den Iswestija-Pavillon der Allrussischen Landwirtschafts- und Handwerks-Gewerbe-Ausstellung Moskau 1923 verwirklichen.³³

28 Die Serie ist umfangreicher.

29 Rodtschenko, „Gegen das synthetische Porträt – für die Momentaufnahme“, in: *Schwarz und Weiß* (wie Anm. 16), S. 269–272.

30 Vgl. S. O. Chan-Magomedow, „Design, Architektur, Agitations- und Gebrauchsgraphik im Schaffen Rodtschenkos“ in: A. M. Rodtschenko, *Aufsätze, Autobiographische Notizen, Briefe, Erinnerungen*, Dresden 1993, S. 8–64, hier: S. 14–21

31 Ebd., S. 19. Vgl. Hubertus Gassner und Alexander Lawrentjew (Hrsg.), *Rodtschenko. Flying Objects*, Göttingen 1991.

32 Rodtschenko/Stepanowa 1982 (wie Anm. 7), S. 84.

33 Dieter Honisch/Ürsula Prinz (Hrsg.), *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Ausst.-Kat., Europäische Kunstausstellung Berlin 1977, Berlin 1977, Kat. 1/142, Abb. S. 1/167.

El Lissitzkys elektromechanisches Schauspiel „Sieg [der neuen Energien] über die Sonne“ zeigte ähnliche Elemente der neuen Stadt, einzusetzen auch neben monumentalen Mehrzweckhallen über Kreisgrundriss für Theater und Gesellschaftsevents, welche jetzt die Brüder Wesnin in Charkow, Melnikow und Ginsburg in Moskau, Grinberg in Nowosibirsk errichteten. „Wir bauen“, schrieb Lissitzky, „auf einem Platz, der von allen Seiten zugänglich und offen ist, ein Gerüst auf, das ist die Schauspielmaschinerie.“ Für jede mögliche Bewegung sollten die Teile „verschiebbar, drehbar, dehnbar usw. sein ... Alles ist Rippenkonstruktion“; die Spielelemente „gleiten, rollen, schweben auf, in und über dem Gerüst“; Leuchtschriften und Lichtregie, Prismen und Spiegelungen beherrschen zentrale elektromechanische Kräfte.³⁴ Westliche Erinnerung ruft Paul Scheerbarths „Glasarchitektur“ und deren Vorläufer in der Lichtinszenierung der Kristallpaläste und Glaspasagen des 19. Jahrhunderts auf.

Als Pilotprojekt für das Interieurdesign und die neue russische Architektur wertete El Lissitzky Rodtschenkos Modell eines Arbeiterclubs innerhalb Konstantin Melnikows russischem Pavillon auf der Ausstellung *Les arts décoratifs modernes* Paris 1925 (Abb. 13, S. 31).³⁵ Innerhalb russischer Versuche, den Wettbewerb mit moderner westlicher Baukunst aufzunehmen, für dessen Erfolg ja le Corbusier, Gropius, Mendelsohn, Taut, Hannes Meyer und andere anreisten, fiel Melnikows kleineres Werk durch die halbverglaste Skelettfassade und die kühn zwischen Corpus und Signalturm eingeschnittene große Freitreppe auf. Rodtschenkos Arbeiterclub prägten das einfallsreiche Mobiliar für ökonomische Nutzung kleiner Räume, das er als Werkstattleiter des Moskauer *Proletkults* 1927–1928 dann in verstell-, auszieh- und zusammenklappbaren Möbeln, in variablen Mehrzweckelementen nahe Ferdinand Wagners Arbeiten für den Stuttgarter Weißenhof (1927) entwarf (Verwandtes auch von Joseph Albers am Bauhaus). Mit pädagogischem Impetus lieferten Rodtschenko und Stepanowa solche Möbel auch für konstruktivistische Raumbilder an die neue Bühne und den Film, Kostüme von farbig-konstruktivem Zuschnitt für ein Theater, das an Schlemmers *Triadisches Ballett* im Bauhaus erinnert hätte (Kat. 5, 13, 14).

In Rodtschenkos Pariser Clubmodell 1925 dominierte die Doppelreihe materialökonomisch streng stilisierter Holzstühle mit Halbkreislehnen zuseiten eines schmalen Pulttisches, die zusammen wie eine Architekturplastik wirkten (Abb. 13, S. 31) – ergänzt durch kleinere Stücke wie das Klappensemble mit Rednerpult, Moderatorenplatz, Schiebewand für Bildprojektion und Wandstreifen für Lehrtexte, durch Zeitschriftenständer für aktuelle Drucke (Kat. 70–72). Die französische Presse erkannte inmitten nachhistoristischer Salonmöbel dieser Abteilung den russischen Mut, den „mustergültige(n) Arbeiterclub sehr rationell, leicht, vorbildlich

34 El Lissitzky, „Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau ‚Sieg über die Sonne‘“ (1923), in: Lissitzky, *Rußland: Architektur für eine Weltrevolution* (1929), Berlin 1965, S. 116–118, hier: S. 116.

35 El Lissitzky 1929 (wie Anm. 34), S. 14. Statt dieses Kurztitels für den Katalog lautete der Titel der Pariser Ausstellung: *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes 1925 Paris*.

und beweglich, aber vor allem mit dem Ziel eines minimalen Aufwands“ zu bauen. „Aufmerksamkeit erregte die Strenge der Formen und die konstruktive Einfachheit der Produkte.“³⁶

Eigentlicher Anlass, 1924 mit der Fotografie zu beginnen und bald der Malerei abzusagen, waren die für Werbe- und Zeitschriftenmontagen benötigten Bilder. Ein eindrucksvoller Kopf, eine überraschende Technik, Transformatoren oder Motorenwellen wurden Blickfang für kontrastreich kolorierte neusachliche Schriftbalken im konstruktiven Layout (Kat. 63–67). Mit dynamischen Diagonalen, dekorativ geteilten Wörtern, mit Pfeilen und Ausrufezeichen, mit futuristischen Maschinen, Flugzeugen und Ausrüfern wurde nicht gespart. Bild und Design, Sprachrhythmus und Farbklang wirkten mit an der Umgestaltung des Alltags für die neue Gesellschaft: „ganz Moskau war voll mit unseren Reklamen. Alle Kioske des Mosselprom [Lebensmittelkette], alle Aushängeschilder, alle Plakate, alle Zeitungen und Zeitschriften waren voll damit. Wir hatten Moskau gänzlich erobert und haben den alten, zaristisch-bourgeois-westlichen Stil gänzlich von seiner Stelle gerückt.“³⁷ Im Vorfeld hatten wilde kaleidoskopartige Collagen mit Dingen aus Spießers Wohntempel die Auflösung oder Sprengung alter Bildordnungen provoziert (Kat. 107–108): eine Serie, angeregt von Blättern Hannah Höchs mit Dada-Impetus, für Majakowskis Gedicht „Pro eto“ 1923. Größere Neuerfolge reichten von einem betonten Kunstblatt für den Umschlag des sowjetischen Katalogs *Paris 1925* (Malewitschs schwarzes Quadrat inmitten stringent komponierter rostroter Rechtecke und stumpfgrüner Winkel, diagonal die Buchstaben U. R. S. S.) bis zum berühmten Plakat der Ruferin vor dem stilisierten Schalltrichter in grellen Komplementär- und Kontrastfarben, Rot, Grün, Schwarz mit der Botschaft „Bücher“ für einen Verlag, ebenfalls 1925 (Kat. 66, 64). Mit Fotomontagen und konstruktivem Design beteiligten sich Rodtschenko und Stepanowa später an Zeitschriften, Theater- und Kinoplakaten, an Bühnenbildern und zahlreichen Büchern Majakowskis.

Die Zeitgrenzen 1915 und 1930 dieser Ausstellung, dieses Katalogs erweisen sich als sinnvoll, in diesen Jahren waren Motive und Strukturen seines Hauptwerks formuliert. Die Gliederung des Katalogs in sechs Referate zu Leitthemen dieses Werkteils und konstruktivistischer Kunst sowie acht Katalogkapitel zur systematischen Entwicklung der Gestaltungsformen und -medien bis zum revolutionären Werbedesign und der Fotomontage strukturiert mit Einleitungstexten und hochwertigen Leitexponaten in vorzüglichen Abbildungen des Hirmer-Verlags ein pädagogisches Konzept im besten Sinne. Zu solcher Präsentation des Arbeits- und Erfindungsreichtums auch in den selten gezeigten naturwissenschaftlich inspirierten Ebenen der Malerei trugen die Leihgaben der Staatlichen Tretjakow-Galerie und der Sammlung Rodtschenko/Stepanowa Moskau, des Museums Ludwig, Köln, des Lehmbruck-Museums Duisburg, der Sepherat-Foundation, Liechtenstein, und einiger russischer Provinzmuseen wesentlich bei. Die Sepherot-Foundation, die aus

36 Chan-Magomedow 1993 (wie Anm. 30), S. 46f.

37 Rodtschenko, Meine Arbeit mit Majakowski in: *Schwarz und Weiß* (wie Anm. 16), S. 49.

diesem Anlass einen Bestandskatalog als Begleitband zu Bucerius vorlegt, entlieh die meisten Fotografien. So wird es dem Leser auch im Nachhinein möglich, die Exponate in wichtigen Gestaltungsqualitäten einzuschätzen, die delikate Lichtstruktur der Raumkonstruktionen sich vorzustellen, theoretische Positionen der Essays zu prüfen, Querbezüge zwischen medialen Ebenen selbst zu erkennen, den Bögen zwischen der damaligen und neueren Avantgarden zu folgen, mit offenen Fragen sich auseinanderzusetzen.

Zwei Fragenkomplexe werden ihn vor anderen beunruhigen. Ein Hauptanliegen Westheiders mit dieser Ausstellung war es, das Triptychon *Reine Farbe Rot, Gelb, Blau* durch eine Neuinterpretation als Schlüsselwerk auch westlicher Kunstgeschichte, als Vorläufer jüngerer monochromer Malerei etwa Barnett Newmans, Ellsworth Kellys, Ad Reinhardts herauszubringen. Das Museum warb mit den Zeilen: „Im Zentrum steht das malerische Werk, das seinen Höhepunkt in dem 1921 geschaffenen Triptychon der Farben Rot, Gelb und Blau findet.“

Jede Interpretation des in seiner Stellung unter Arbeiten von 1921 rätselhaften Werks wird Rodtschenkos eigenes Urteil beachten. Zunächst einige Dokumente. In Rodtschenkos 1939 verfaßtem Rückblick auf die Arbeit mit Majakowski finden sich die in der Literatur meist zitierten Sätze – von zweifelhaft dokumentarischem Wert: „Meine Arbeiten waren seltsam. Ich führte die Malerei zu einem logischen Ende und stellte drei Leinwände aus: eine rote, eine blaue, eine gelbe und behauptete: / Alles ist zu Ende. / Die Grundfarben. / Jede Fläche ist eine Fläche, und es darf keine Bilder [mehr] geben.“³⁸ Der sprunghaft-assoziative Text wendet sich abrupt anderen Überlegungen zu. Es bleibt unklar, ob er das immer noch behaupten wollte. Er spricht von drei Bildern und keinem Triptychon. Damit ist kaum schlüssig, wie Siegmars Holsten 1983 und Magdalena Dabrowski 1998, gestützt nur auf diesen Text, von pragmatischer Leere des Triptychons zu sprechen, die keine Gestaltung mehr zeige oder zulasse, „wirklich ein Ende der Malerei“.³⁹

Es gibt aber andere Argumente. 1921 zeigte er die drei Tafeln in der Ausstellung $5 \times 5 = 25^{40}$ unter nur drei (bzw. fünf) Exponaten neben dem Bild einer einzigen weißen Zickzacklinie im schwarzen Grund (Öl/Leinwand). Zu der übrigen Jahresarbeit 1921 gehört eine Serie streng linearer Entwürfe zur schematischen Entwicklung geometrischer Grundformen im Linolschnitt, Weiß auf Schwarz. Könnte er das Linienbild der Ausstellung, wirkend wie das programmatische Logo einer neuen Richtung, in dem Sinne neben das *Triptychon* gestellt haben, in dem auch sein Aufsatz über *Die Linie* (1921) von Linie und Malerei spricht? Heftig und unmissverständlich schreibt er dort, seine schöpferische Konstruktion werde künftig einzig und allein an die Linie

38 Rodtschenko: „Meine Arbeit mit Majakowski“ in: *Schwarz und Weiß* (wie Anm. 16), S. 23. Tatsächlich malte er sporadisch ja weiter.

39 Siegmars Holsten, „Zu Rodtschenkos Welt- und Werkverständnis“ in: Rodtschenko/Stepanova 1982 (wie Anm. 7), (S. 16–25), S. 16f passim. Magdalena Dabrowski, „Innovation und Experiment“ in: Aleksandr Rodchenko, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art New York 1998, New York 1998, S. 18–49, hier: S. 43.

40 Je fünf Bilder von fünf Künstlern.

geknüpft: „Die Linie hat also alles besiegt und die letzten Zitadellen der Malerei – Farbe, Ton, Aufbau und Fläche – vernichtet.“ So „verwerfen wir alle Farbästhetik [...] In der Linie hat sich eine neue Weltanschauung offenbart.“⁴¹

Nun sind solche programmatischen Sätze Rodtschenkos meistens cum grano salis zu nehmen und nicht streng auf ihre zeitlichen Grenzen festzulegen. In demselben Aufsatz über die *Linie* lieferte er einen Abriss kunstgeschichtlicher Epochen mit seiner eigenen schwarzen Periode als Ziel von – so wörtlich – „monochromer Intensität“ vor der Dominanz der Linie („Gegenstandslosigkeit hat die Farbe an sich kultiviert“, ihr „Tiefe, Intensität“ und „Gewicht“ verliehen; vgl. dazu mein obiges abweichendes Zitat zu „Schwarz auf Schwarz“). Im Katalog der Ausstellung 5x5=25 hieß es: „In dieser Ausstellung sind von mir zum ersten Mal in der Kunst die drei Grundfarben bestätigt worden.“⁴²

In diesen Mattzonen theoretischer und gestalterischer Argumente positioniert Westheider ihre Neuinterpretation. Es fehlt hier der Platz, den Fall ausdiskutieren. Ich gebe ein Beispiel, wie sie im Schnelldurchgang der Argumente ihrem Ziel zustrebt: Nicht nur hätte er zur Zeit der Entstehung des Triptychons (1919) von einem emphatischen Verhältnis zur Malerei gesprochen (bislang wird es auf 1921 datiert). Sondern: „Er schuf die drei Gemälde in den Grundfarben in seinem Bestreben, die gegenstandslose Malerei über die abstrakte zu stellen, zu der er noch die Kompositionen von Malewitsch und Kandinsky zählte. Sie folgen in seinem Werk auf die monochromen Bilder der Serie Schwarz auf Schwarz, die bereits auf die Sensibilisierung für minimale Differenzen ausgerichtet waren und den Reichtum der Malerei in ihrer Essenz thematisierten. Schwarz als Farbe der Anarchie steht hier darüber hinaus für die Autonomie des Individuellen. Mit der Folge Schwarz auf Schwarz hatte Rodtschenko die Autonomie der Farbe vorbereitet, wie er sie im sogenannten Triptychon verwirklichte [...]. Hier kam „die unhintergehbare Freiheit der Kunst zum Ausdruck [...] Die Monochromie [...] liefert Bausteine für eine Entwicklung der Zukunft“ (75). Würde eine kunstgeschichtliche Diskussion, die dem Unternehmen zu wünschen wäre, diese heftigen Sprünge abfangen oder in ein interessanteres werknahes Spektrum stellen können?

Das andere Problemfeld bildet Rodtschenkos fotografische Entwicklung nach 1933. Fotozeitschriften griffen seine Verfremdungen, in denen er westlich-dekadente Techniken übernehme, schon 1928 an, unterstützt von gedruckten Arbeitern und Handwerkern, in Sorge um ihre realistische Umwelt.⁴³ Auch sie stellten seinen genuinen Stil unter Verdacht eines ‚Formalismus‘, der sich mit der materiellen und gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht mehr beschäftige. Zwar war er wegen solcher Vorwürfe 1930 aller öffentlichen Ämter enthoben, zusehends aus den Zeitschriften verdrängt und 1932 aus der Fotosektion des *Oktober* ausgeschlossen worden. Von

41 Rodtschenko, „Die Linie“ (1921) in: Rodtschenko/Stepanowa 1982 (wie Anm. 7), S. 95–97, S. 96.

42 Galerie Gmurzynska (Hrsg.), *Von der Malerei zum Design, Russische konstruktivistische Kunst der Zwanziger Jahre*, Ausstellungskatalog und Textband Galerie Gmurzynska Köln 1981, Köln 1981, S. 190 f.

43 Vgl. Rosalinde Sartori und Henning Rogge (Hrsg.), *Sowjetische Fotografie 1928–1932*, München 1975.

schmerzlicher Ironie war es, dass Sozialistische Realisten wider den Verdacht einer Nachahmung des bürgerlichen Realismus begannen, durch seine Perspektiventchnik ihre Sujets zu dynamisieren.⁴⁴

Die Gründe für den kommenden „Umbau des Künstlers“ lassen sich nur erahnen, offenbar weder eine einfache Wende zur stalinistischen Propaganda noch die reine Überlebensstrategie. Eine Weile, scheint es, hat er weiter an die sozialistische Sache geglaubt. Bis 1932 hatte er in Reportagen über Arbeitsprozesse eines Sägewerks, einer Autofabrik, im Straßenbau seinen Stil bewahren können. Der krude Realismus anstrengender Arbeit im Bericht über den Bau des Weißmeer-Ostseekanals mit Tausenden von Zwangsarbeitern für eine Zeitschrift 1933 lässt offen, ob er die herrschende Ideologie optimistischen Aufbaus hier unterlief. Geschrieben hat er, im Kampf mit der wilden Natur hätte sich diesen Arbeitern ein neues Lebens- und Selbstbewusstsein eröffnet; sie gingen erhobenen Hauptes nach der langen „wahrhaft heroischen, schöpferischen Arbeit“.⁴⁵ Zu großen Motiven, die er forderte, gehörten nun Auftritte der „Sowjetmacht“ und der „Roten Armee“, „Leningrad, das Zentrum der Hochschulen, eine Art Schmiede für die Industriekader des ganzen Landes“.⁴⁶ Das war eine andere Industrie, als jene, für die er eine neue Kunst erkämpft hatte. Mit „Ideen“, nicht Formen an erster Stelle suche er nun „Werke zu schaffen, die auf hohem politischen und künstlerischen Niveau stehen, Werke, in denen die photographische Sprache gänzlich dem Sozialistischen Realismus dient.“⁴⁷ Sportserien über den kühn bewegten Menschen begleiten häufig „Ornamente der Massen“, spätere Tableaux stalinistischer Militäraufmärsche, Waffenübungen, Sportparaden repräsentieren weitgehend sich selber. Lawrentjew beschreibt einen gespaltenen Menschen, der sich teilweise aus gedrückter Einsamkeit heraus der Pionierzeit seiner Kunst und Politik erinnerte: „Wir rebellierten gegen die hergebrachten Kanons, Geschmacksrichtungen und Werte [...]. Wir arbeiteten gegen diese bürgerliche Welt [...]. Wir waren für eine neue Welt, für die Welt der Industrie, Technik und Wissenschaft. Wir waren für einen neuen Menschen [...]. Wir waren Erfinder und gestalteten die Welt in unserem Sinne um.“⁴⁸ Das hieß nun: „Meine Bewunderung für alles Sowjetische, Neue, Kühne und Freudige“ (1935).⁴⁹ Dazwischen liegen auch hier einige Rätsel des Menschen und Künstlers Rodtschenko.

REINER ZEEB
Augsburg

44 Vgl. zu der ganzen Auseinandersetzung die entsprechenden Dokumente in: Gassner/Gillen 1979 (wie Anm. 20).

45 Rodtschenko, „Der Umbau des Künstlers“ (1936) in: *Schwarz und Weiß* (wie Anm. 16), S. 299–311, hier: S. 302.

46 Rodtschenko, „Ein Blindschuß“ (1938), ebd., S. 316–318, hier: S. 317.

47 Rodtschenko, „Der Umbau des Künstlers“ (wie Anm. 44), S. 311.

48 Rodtschenko, „Meine Arbeit mit Majakowski“, in: *Schwarz und Weiß* (wie Anm. 16), S. 24.

49 Rodtschenko, „Der Meister und die Kritik“, in: *Schwarz und Weiß* (wie Anm. 16), S. 285–298, hier: S. 286.